

MARIUSZ GUZEK



niezrealizowane projekty polskiego kina państwowotwórczego w dwudziestoleciu międzywojennym

Świadomość ideologicznego wpływu filmu na formowanie się państwowotwórczych postaw pojawiła się w Polsce znacznie wcześniej niż w drugiej połowie lat trzydziestych ubiegłego stulecia, kiedy to instytucje państwowe włączyły się w konstruowanie celuloidowego świata przedstawionego, inspirowując, finansując lub organizując tego typu przedsięwzięcia. Kino międzywojenne, szczególnie w okresie konfliktu polsko-bolszewickiego (1919-1921), czy generalnie – procesu formowania się granic, prezentowało strategię perswazyjną, mobilizującą, wzmacniając powszechne przekonanie o zagrożeniu niepodległości i potrzebie wspólnego działania w celu jej obrony po latach niewoli¹. Patriotyczny kicz, do którego zaliczyć można filmy zrealizowane w latach 1920-1924 przez Edwarda Puchalskiego, Ninę Niovillę (wł. Janinę Petekiewicz), Antoniego Bednarczyka czy Władysława Lenczewskiego, był nie tylko określeniem niby-gatunkowym, ale także dość precyzyjnie oddawał istotę zjawiska². Nie wiadomo, jakie projekty filmowe związane z zarysowaną strategią pozostały jedynie na papierze, a ich ewentualni producenci nie uzyskali kredytów

¹ Mariusz Guzek, *Świat przyjaciół czy wrogów? Polski film fabularny o rewolucji rosyjskiej*, „Historyka” 2011, t. XLI, s. 7.

² Tadeusz Lubelski klasyfikuje filmy tej kategorii jako obrazy patriotyczno-propagandowe, jednocześnie przywołując określenie Stefanii Zahorskiej „romantyzm militarny”, co również odpowiada funkcjom im przypisywanym. Zob. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 46-47.

na realizację bądź ślad o nich zaginął w dziejowej zawierusze³. Jedno jest, moim zdaniem, pewne – państwowotwórczy charakter kinematografii był postulatem, który mógł być realizowany w warunkach szczególnych, stanowił swego rodzaju zobowiązanie wiążące ideologię wyznawaną przez twórców z pragmatyką krzepnącego państwa.

Kino narodowe jest pojęciem skomplikowanym, niejednoznacznym i bardziej pojemnym niż wzmiankowane wyżej kino państwowotwórcze. Jednak nie da się oddzielić tych dwóch zjawisk od siebie, jako że państwowotwórcza tendencja może manifestować swoją obecność tylko w porządku kina narodowego. Impuls dla wykorzystania tych komponentów instytucji kinematograficznej, które pozostawały w relacjach z państwem – a do nich bez wątpienia należała produkcja – stworzyła ustawa „o filmach i ich wyświetlaniu” uchwalona 30 marca 1934 roku⁴. Nie należy jednak zapominać, że od 1928 roku działała sekcja filmowa Polskiej Agencji Telegraficznej, do której obowiązków należało produkowanie filmów propagandowych, tworzących pozytywny obraz Polski rządów pomajowych. Do jej kinematograficznych osiągnięć, poza cotygodniowymi kronikami wyświetlanymi na seansach kinowych, należał przynajmniej jeden film pełnometrażowy: *Geniusz sceny* (1939) w reżyserii Romualda Gantkowskiego, który utrwalił trzynaście kreacji z teatralnego dorobku Ludwika Solskiego – genialnego artysty polskiego teatru⁵. Filmu prawie nikt w Polsce nie obejrzał – spóźnione projekcje w Warszawie, Poznaniu, Bydgoszczy i Krakowie przeszły niezauważone, ale jury weneckiego biennale filmowego nagrodziło go Medalem za interpretację, co oznaczało uznanie dla Ludwika Solskiego. Entuzjastyczne głosy prasy festiwalowej, podkreślającej przede wszystkim ar-

³ Barbara Gierszewska, cytując notatkę pomieszczoną w 1919 roku w tygodniku „Kino”, wspomina np. projekty Antoniego Bednarczyka, który pracując dla wytwórni Polfilma zamierzał dokonać filmowej adaptacji *Krzyżaków Sienkiewicza*, *Anielki Prusa* i *Starej Baśni Kraszewskiego*, które pozostały jedynie na papierze. Zob. Barbara Gierszewska, *Adaptacje utworów Henryka Sienkiewicza w recenzjach polskiej prasy filmowej*, [w:] *Sienkiewicz i film*, red. Lech Ludorowski, Kielce 1998, s. 130.

⁴ Ustęp 1 artykułu 6 ustawy brzmiał: „W budżecie Państwa będą na cele popierania krajowej twórczości filmowej, przewidziane dotacje w wysokości wpływów wymienionych w art. 5”. Oznaczało to, że rząd mógł ustanowić opłaty za publiczne wyświetlanie filmów i część z nich przeznaczyć na rodzimą produkcję. W dalszej części dokumentu ustawodawca stwierdził, że „przepisy, normujące zakres i sposób popierania krajowej twórczości filmowej, wyda Rada Ministrów”, jednak do września 1939 roku tego nie uczyniła. Zob. Edward Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009, s. 57.

⁵ Mariusz Guzek, *Film jako archiwum kreacji teatralnych. Film Geniusz sceny Romualda Gantkowskiego (1938)*, [w:] *Między filmem a teatrem*, red. Sławomir Bobowski, Milan Lesiak, Małgorzata Różewicz, Wrocław 2012, s. 203-214; Roman Włodek, *Ludwik Solski w filmie*, „Pamiętnik Teatralny” 2001, nr 3-4, s. 255-295.

chiwalny walor filmowego zapisu, spowodowały, że PAT zamierzała kontynuować cykl prezentujący dokonania mistrzów polskiej sceny.

Następnymi bohaterami po Solskim mieli być Stanisława Wysocka, Stefan Jaracz i Kazimierz Junosza-Stępowski, z którym, jak donosiła prasa, już podpisano stosowne umowy⁶. Ze zrozumiałych względów projekty te nie znalazły drogi na ekran. Należy się jednak zastanowić, dlaczego instytucja, realizująca państwowotwórcze dezyderaty, szukała dla realizacji swoich celów takiej właśnie drogi poprzez rejestrowanie ról scenicznych luminarzy polskiego teatru. Entuzjastą i jednym z inspiratorów produkcji, który otoczył dyskretnym mecenatem Romualda Gantkowskiego, był późniejszy senator Tadeusz Katelbach z nieformalnej sanacyjnej grupy „Naprawa”, która weszła w skład Obozu Zjednoczenia Narodowego, mający ponadto doskonałe kontakty w związanym z endecją Towarzystwie Rozwoju Filmu Polskiego. Środowisko to głosiło w nieskrywany sposób hasła antysemityczne i z tego powodu było atakowane przez wielu publicystów postulujących hasła poprawy narodowej kinematografii.

Tadeusz Katelbach kierujący w latach 1937-1938 Biurem Filmowym Polskiej Agencji Telegraficznej wspólnie z bratem Stefanem rok później stanął na czele identyfikowanych z prorządowym OZON-em Polskich Zakładów Filmowych „Kohorta”, z którymi związani byli zarówno realizator *Geniusza sceny* Romuald Gantkowski, jak i Jerzy Gabryelski, Eugeniusz Cękalski oraz Stanisław Dygat. Postulaty tego, krótko działającego z uwagi na wybuch wojny, podmiotu filmowego miały zdecydowanie charakter państwowotwórczy. Zbigniew Pitera sytuację tę omówił dość zwięźle, acz jednoznacznie:

w drugiej połowie lat trzydziestych na wzbierającej fali oenerowsko-ozonowej, szermującej hasłami „jedności narodu” i walki z „żydo-komuną”, w okresie pogromów, getta ławkowego i bojówek Bolesława Piaseckiego gromiących Żydów na uniwersytetach – zaczęły powstawać przedsiębiorstwa filmowe „czysto polskie”; ich organizatorzy wykorzystywali na różne sposoby pomoc i ułatwienia ze strony państwa⁷.

O jakich zatem realizacjach śniło środowisko sanacyjnych wojskowych, przedsiębiorców i intelektualistów skupionych wokół następcy Józefa Piłsudskiego, Edwarda Śmigłego-Rydza?

Jedynym filmem Polskich Zakładów Filmowych „Kohorta” były *Czarne diamenty*, dzieło debiutującego w fabule Jerzego Gabryelskiego, który podobnie

⁶ Leszek Armatys, Wiesław Stradomski, *Od Niewolnicy zmysłów do Czarnych diamentów. Szkice o polskich filmach z lat 1914-1939*, Warszawa 1988, s. 251.

⁷ Zbigniew Pitera, *Przeminęło z filmem*, Warszawa 1987, s. 38.

jak Gantkowski uważał, że państwowotwórcze funkcje filmu są nadrzędne wobec pozostałych. Przez wiele lat *Czarne diamenty* należały do kategorii kina nieobecnego, bowiem krajowa premiera filmu odbyła się dopiero w roku 1981⁸. W literaturze przedmiotu możemy trafić na dwie wersje dotyczące uratowania taśm z filmem. Według pierwszej obraz nie zaginął dzięki Ryszardowi Ordyńskiemu, który wyjechał z Polski krótko przed wrześniem 1939 roku i przekazał kopię *Czarnych diamentów* przedstawicielom Polonii kanadyjskiej⁹. Według drugiej film znalazł się za granicą dzięki senatorowi Tadeuszowi Katelbachowi, jednemu z dyrektorów „Kohorty”¹⁰.

Czarne diamenty ukończone zostały w lipcu 1939 roku, a konkurencyjna wobec nich produkcja Józefa Lejtesa *Inżynier Szeruda* według opowiadania Gustawa Morcinka, jakkolwiek prawie sfinalizowana, zaginęła bezpowrotnie. Wiemy na pewno, że zdjęcia plenerowe rozpoczęły się na początku lipca w Cieszynie, główne role kreowali Elżbieta Barszczewska i Jan Kreczmar, a Lejtes, zadowolony z osiągniętych efektów, obiecał Morcinkowi, że przeniesie na ekran inną jego powieść *Wyorane kamienie*¹¹. Kopia prawdopodobnie spłonęła podczas powstania warszawskiego, choć autor monograficznego opracowania o Lejtesie, Jacek Cybusz, sugeruje, że jeszcze jedna taśma mogła trafić w niemieckie ręce¹². Nieunikniona zatem w literaturze poświęconej ostatnim latom przedwojennej polskiej kinematografii była refleksja poświęcona omawianym filmom formułowana z perspektywy ideologicznej, co spolaryzowało jeszcze bardziej stanowiska z uwagi na nieobecność filmu Józefa Lejtesa.

⁸ Grażyna Barbara Szewczyk pisze o zorganizowanym w czerwcu 1956 roku w Centralnych Urzędzie Kontroli przeglądzie dwóch przedwojennych filmów Gabryelskiego: *C.O.P. Stalowa Wola* i *Czarnych diamentów* oraz powojennego *Wesela na Kurpiach*, ale trudno tego rodzaju pokaz uznać za oficjalną prezentację. Grażyna Barbara Szewczyk, *Historia pewnej znajomości. Wilhelma Szewczyka i Jerzego Gabryelskiego przygoda z filmem o Śląsku*, [w:] *Filmowcy i kiniarze. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku*, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2004, s. 130 i n.

⁹ Po latach, na przełomie maja i czerwca 1975 roku, w kinie Brighton w Toronto zorganizowano cykl seansów filmu Gabryelskiego. Tamże, s. 129. Zdaniem polonijnych publicystów z „Głosu Polskiego” czy „Kuriera Polsko-Kanadyjskiego” „udało się reżyserowi uchwycić życie śląskich robotników i ich ciężką pracę wykonywaną pod ziemią”. Janusz Skwara, *In Nomine Patriae*, Nowy Jork 1999, s. 9.

¹⁰ Jan F. Lewandowski, *Kino na pograniczu. Wędrowki po dziejach filmu na Górnym Śląsku*, s. 120.

¹¹ Krystyna Heska-Kwaśniewicz, *Gustawa Morcinka niespełnione marzenia o filmie*, [w:] *Nie tylko filmy, nie same kina. Z dziejów X Muzy na Górnym Śląsku i Zagłębiu Dąbrowskim*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1996, s. 200.

¹² Jacek Cybusz, *Józef Lejtes*, „Film na Świecie”, maj-czerwiec 1983, nr 293-4, s. 138. Cybusz, który w latach osiemdziesiątych prowadził korespondencję z Lejtesem, pisze ponadto, że *Inżynier Szeruda*, zmontowany i udźwiękowiony podczas okupacji, eksploatowany był na terenie Rzeszy, co wydaje się raczej mało prawdopodobne. Jacek Cybusz, *Lejtes*, „Film” 1983, nr 24, s. 4.

„Kohorta” nie tylko była pomyślana jako państwowotwórcza agenda polskiej kinematografii, ale także miała, w przypadku spodziewanego konfliktu zbrojnego, stanowić filmową czołówkę frontu. Stąd dość liczące się aktywa w postaci finansów i logistycznego zaplecza. Biuro stanowiły niektóre, specjalnie na ten cel adaptowane, pomieszczenia cyrku Staniewskich przy ul. Ordynackiej 1 w Warszawie. Obiekt ten warszawskiej opinii publicznej kojarzył się z popularną rozrywką, jakiej dostarczali zapaśnicy, pogromcy lwów i akrobaci, ale także z wydarzeniami, które były w jednoznaczny sposób nacechowane narodowo¹³.

Nadrzędną ideą miała być zatem idea Polski Zbrojnej, silnej, a nawet niezwykniętej. Jednak jedną z pierwszych niedokończonych realizacji były *Przygody pana Piorunkiewicza*, po które sięgnął Eugeniusz Cękałski. Scenariusz Andrzeja Nowickiego, Stanisława Dygata i właśnie Cękałskiego oparty był na prozie Tadeusza Dołęgi-Mostowicza, niezbyt kochanego przez władzę, z uwagi na sarkastyczny ton krytyki społecznej, ale bardzo popularnego wśród czytelników. Główne role powierzono – tytułową Janowi Kurnakowiczowi, pozostałe Tadeuszowi Fijewskiemu, Alinie Żeliskiej, Ludwikowi Sempolińskiemu i Józefowi Węgrzynowi. „Wiadomości Filmowe” – wpływowy branżowy dwutygodnik – zwróciły uwagę na ludową, nacechowaną tożsamościowo proveniencję fabuły:

Tadeusz Dołęga-Mostowicz, autor trylogii o prof. Wilczurze, wpadł na znakomity pomysł wykorzystania charakterystycznego dialektu Wileńszczyzny dla stworzenia arcykomicznej postaci „wujaszka z prowincji”. Jak Szczepko i Tońko zdobyli sobie popularność lwowskim akcentem i szczerem humorem, to pan Piorunkiewicz podbija wszystkich swą serdecznością i poczciwością, która zarazem wpędza go w krytyczne sytuacje i nieoczekiwane z niej wyciąga¹⁴.

Cękałski, niegdysiejszy aktywista START-u, nie był opętany ideami państwowotwórczymi, ale jak sam oznajmił w swoich pamiętnikach, przekonała go obietnica realizacji kronik frontowych. W swych planach miał ponadto nakręcenie krótkiego filmu dokumentalnego, będącego odpowiedzią na masową produkcję nazistowskich Niemiec. Zresztą zdołał nakręcić w Toruniu kilkadziesiąt

¹³ 28 listopada 1937 w cyrku Staniewskich zorganizowany został Wielki Wiec Falangi, który zgromadził 3000 osób. Wczesną jesienią tego roku przywódca Falangi Bolesław Piasecki prowadził rozmowy z liderami organizacji sanacyjnych, których jednak totalitarne symbole zaprezentowane na wiecu przeraziły i zniechęciły do Ruchu Narodowo Radykalnego. Antoni Dudek, Grzegorz Pytel, *Bolesław Piasecki. Próba biografii politycznej*, Londyn 1990, s. 89-91.

¹⁴ *Szalona komedia, czyli Przygody pana Piorunkiewicza*, „Wiadomości Filmowe” 1939, nr 13, s. 12.

metrów taśmy, ale z powodu napiętej sytuacji poprzedzającej wojnę realizacji nie zakończył¹⁵.

Inne projekty „Kohorty” miał zrealizować reżyser *Geniusza sceny* Romuald Gantkowski, który w międzyczasie nakręcił film dokumentalny z pogrzebu Romana Dmowskiego, bardzo wysoko oceniony na łamach narodowego tygodnika „Prosto z mostu” przez Tadeusza Makarczyńskiego¹⁶. Pierwszy z nich to farsa koszarowa *Przybyli do wsi żołnierze*, mocno nacechowana perswazją wychowawczo-mobilizacyjną, co nie dziwi, zważywszy, że współscenarzystą obok Wiktora Biegańskiego był kapitan Jerzy Ciepeliowski z Wojskowego Instytutu Naukowo-Oświatowego, który zapewnił także logistyczne wsparcie żołnierzy podczas plenerów kręconych w Złakowie Kościelnym – wiosce położonej w powiecie łowickim. Na łamach tygodnika „Kino” w lipcu 1939 roku ukazał się reportaż z realizacji tego filmu zatytułowany wielce znamienne *Jedziemy na plenery wśród żołnierskich mundurów i łowickich pasiaków* – połączenie porządku folklorystycznego z patriotycznym odwoływało się do prymitywnego, ale romantycznego świata wyobrażeń narodowych.

„Film nazywa się *Przybyli do wsi żołnierze*. Tytuł ten mówi już właściwie wszystko. Bo rzecz w tym, że wojsko i rzecz w tym, że wieś. Dwie potężne siły, dwa bastiony polskości”¹⁷.

W filmie mieli zagrać Józef Kondrat, Tadeusz Fijewski, Nina Świerczewska, Stefan Hnydziński i Alina Żeliska, a więc aktorzy, których emploi kojarzyło się z popularnymi produkcjami rodzimej kinematografii. Na podstawie wzmiankowanego reportażu trudno nawet szczątkowo zrekonstruować fabułę, choć dość szczegółowo zapoznaje nas on z techniką nagrywania scen zbiorowych:

Nagle alarm! Idzie wojsko! Biegniemy je wszyscy witać. Po obydwu stronach drogi ustawili się barwnymi szeregami łowiczanie, witający wojsko, jakby naprawdę wracające po manewrach do wsi na zasłużony wypoczynek. [...] Równoległe z szeregami wojsk jedzie na szynach aparat filmujący. Drugi, ustawiony na wysokim rusztowaniu, nakręca zbliżające się ku niemu szeregi. Komendę nad całością trzyma rtm. Olszewski – wojak i filmowiec w jednej osobie. Dwoi się po prostu w oczach, jest wszędzie, ze wszystkich stron słychać jego głos, wydający dyspozycje¹⁸.

¹⁵ Stanisław Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974, s. 37.

¹⁶ Tadeusz Makarczyński, *Film z pogrzebu Dmowskiego*, „Prosto z mostu” 1939, nr 12, s. 7.

¹⁷ h.p., *Jedziemy na plenery wśród żołnierskich mundurów i łowickich pasiaków*, „Kino” 1939, nr 33, s. 14.

¹⁸ Tamże.

Drugi z projektów Romualda Gantkowskiego osadzony miał być w paradygmacie historycznego obrazu hagiograficznego, czego wcześniejszym przykładem był film Edwarda Puchalskiego z 1934 roku *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy*¹⁹. Scenariusz do *Świętego Andrzeja Boboli* czy według innej, alternatywnej wersji *Życia Andrzeja Boboli*, napisał Adam Grzymała-Siedlecki, a w roli tytułowej planowano obsadzić Kazimierza Junoszę-Stępowskiego. Jedną z ról miał ponadto zagrać bohater wcześniejszego filmu Gantkowskiego – Ludwik Solski, co byłoby piątą rolą w jego niezbyt bogatej filmowej karierze.

Do kategorii widowiskowych filmów historycznych, których realizacja przekraczała możliwości kina rodzimego lat trzydziestych, należał projekt obrazujący przewagę polskie nad ekspansjonizmem niemieckim, zatytułowany – a jakże – *Grunwald*. Niewiele o nim wiemy – zdawkowa notatka z maja 1939 roku zamieszczona na łamach „Kina” informowała jedynie, że scenariusz *Grunwaldu* został przedstawiony do akceptacji czynnikom miarodajnym²⁰, a producentem miało być poważne przedsiębiorstwo filmowe. Przypominało to inną wcześniej projektowaną superprodukcję odwołującą się do narodowych wyobrażeń heroiczych – rozpoczętą w 1936 roku i zamkniętą po kilku miesiącach z powodu braku pieniędzy ekranizację Sienkiewiczowskiego *Ogniem i mieczem*, pod którą podpisać miał się Dom Handlowo Przemysłowy „Sfinks” – jeden z najważniejszych branżowych graczy w dwudziestoleciu międzywojennym²¹. „Sfinks” wydrukował już nawet konspekty dla właścicieli kin, w celu pozyskania funduszy na pokrycie realizacji ze sprzedaży filmu „na pniu”, co było częstą praktyką, również prowadzącą do wielu oszustw w świecie producentów bez własnych kont bankowych. Scenariusz wyszedł spod ręki mjr. Antoniego Bogusławskiego, wiceprezesa Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy Polskich, produkcją miał kierować jeden z założycieli najstarszej polskiej wytwórni filmowej „Sfinks” Alfred Niemirski (Silberlast), a reżyserować Zbigniew Ziemiński²². Planowano niezwykle pietyzm przy inscenizowaniu poszczególnych scen – specjalna pracownia miała zająć się przygotowaniem łuków, siodeł, włóczni, a inny zespół pracujący pod kierownictwem dyrektora Muzeum Wojskowego pułkownika Bronisława Gembarzewskiego wykonywał kostiumy²³.

¹⁹ Jerzy Plis, *Kościół katolicki w Polsce a prasa, radio i film 1918-1939*, Lublin 2001, s. 272.

²⁰ *Ze świata filmu*, „Kino” 1939, nr 22, s. 22.

²¹ „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 6, s. 4.

²² *Polska produkcja*, „Kurier Filmowy” 1937, nr 1, s. 11.

²³ *Z wytwórni Sfinks*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 12, s. 9.

Dużo większe szanse na dotarcie do publiczności miała inna Sienkiewiczowska ekranizacja Lejtesa *Hania*, łącząca wątki nie tylko tytułowej noweli noblisty, ale całej „małej trylogii”, do której zalicza się także *Starego sługi* i *Selima Mirzę*. O adaptacji tego utworu znacznie wcześniej myślał Michał Waszyński, który uzyskał zgodę Anatola Sterna na opracowanie scenariusza „w porozumieniu z rodziną autora Trylogii”²⁴. Partnerem Sterna przy pisaniu scenariusza miał być Jan Adolf Hertz. Prasa branżowa pisała nawet, iż realizacja *Hani* zostanie zakończona w lipcu 1936, a udział w niej wezmą Maria Bogda, Adam Brodzisz i Zbyszko Sawan, ale wytwórnia należąca do Józefa Rosena „Rex-Film” wycofała się z projektu²⁵. Scenariusz filmu Lejtesa napisali: B. Peptowski i Stanisław Urbanowicz. Zdjęcia, na terenie majątku ziemskiego Gniazdowskich nieopodal Pułtuska, rozpoczęto na początku sierpnia 1939 roku, za kamerą stanął Stanisław Wohl, a do zagrania głównych ról zaangażowani zostali świeżo upieczeni absolwenci Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej – Jadwiga Kuryluk (*Hania*) i Jerzy Duszyński (*Selim*). Wśród kreacji drugoplanowych, które powierzono Jerzemu Kaliszewskiemu (*Henryk*), Jerzemu Woskowskiemu i Janinie Janeckiej, unikatowo jawiła się postać starego sługi, w którego wcielić się miał Stefan Jaracz, ale do zdjęć z jego udziałem prawdopodobnie nie doszło²⁶. Przy okazji kręcenia nowej wersji *Hani* w roku 1984 Stanisław Wohl tak wspominał wcześniejszą o niemal półwiecze realizację:

Pamiętam, że często, po zejściu z filmowego planu, udawałem się na spacer z Krystyną Zelwerowicz – asystentką Lejtesa i Janem Rybkowskim – konsultantem do spraw scenografii. W najbliższej okolicy unosiły się nad polami chmury gawronów. Potraktowaliśmy to jako zły omen, bowiem nastrój był coraz bardziej ponury, a w rozmowach nie mogliśmy już uciec od tematu wojny. Wkrótce okazało się, że te gawrony skupiły się w pobliżu granicy z Prusami, nad którą gromadzono wojska; wokół kuchni polowych ptaki szukały pożywienia²⁷.

Zdjęcia przerwano w obliczu nieuchronnego wybuch zbrojnego konfliktu polsko-niemieckiego – 26 sierpnia 1939 roku, kiedy to ogłoszono powszechną mobilizację. Ekipa wprost z plenerów wróciła do Warszawy. Nagrany materiał zaginął podczas wojny.

²⁴ *Z polskiej produkcji filmowej*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 12, s. 5.

²⁵ *Co nowego w polskich wytwórniach*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 3, s. 8.

²⁶ *Hania dedykowana Lejtesowi. Rozmowa ze Stanisławem Wohlem*, „Film” 1983, nr 52, s. 2.

²⁷ *Hania po czterdziestu pięciu latach. Rozmowa z prof. Stanisławem Wohlem*, „Życie Warszawy” 1984, nr 77, s. 9.

Adaptacje literatury należącej do narodowego kanonu pełniły funkcję użytkową, a ich liczna reprezentacja w przedwojennej kinematografii nie była jedynie, jak chciałaby Agnieszka Staniak, efektem popularności danego utworu lub autora²⁸. Sienkiewiczowska narracja

wpisuje się więc w kulturę heroiczną i kult bohaterów, który w Polsce szczególnie intensywny charakter przybrał między końcem lat osiemdziesiątych XIX wieku a wybuchem I wojny światowej. Proces ten rozpoczynał się w świadomości wybitnych jednostek, ale prowadził do heroizacji świadomości szerokich mas społecznych²⁹.

Narracja ta nadawała się więc wręcz modelowo do tworzenia zbiorowych wyobrażeń, pożądanych z punktu widzenia interesów państwa. *Trylogia* pozostawała poza możliwościami narodowego kina dwudziestolecia międzywojennego³⁰, ale drobniejsze utwory, takie jak *Hania*, *Bartek zwycięzca* czy *Janko muzykant*, mogły po przeniesieniu na ekran poprzez nostalgię, jaką wywoływały, mobilizować społecznie i oddziaływać solidarystycznie. Zapewne takie też intencje legły u podstaw kolejnego projektu uwiecznienia kanonu literatury narodowej na ekranie:

Dokonać transpozycji filmowej nieśmiertelnych arcydzieł polskiej literatury komediowej – „Zemsty”, „Pana Jowialskiego” i „Ślubów panieńskich”. To był śmiały plan. Chlubnie zapisana w dziedzinie polskiej produkcji filmowej wytwórnia „Libkow-Film” zakupiła prawa dokonania trawestacji filmowej, bodajże najcenniejszych polskich utworów komediowych. [...] Pod kierownictwem pana Gardana rozpoczęto już prace przygotowawcze pierwszej z nich, a mianowicie „Zemsty”. Wszystkie role w tym filmie zostaną obsadzone przez mistrzów sceny polskiej³¹.

Mimo iż inicjatywa spotkała się z zainteresowaniem właścicieli kinematografów, nie wyszła poza łamy tygodników branżowych, podobnie jak zapowia-

²⁸ Agnieszka Staniak, *Filmowe adaptacje utworów literackich w Polsce w latach 1911-1939*, [w:] *Res Historica. Z książką przez wieki*, nr 13, Lublin 2002, s. 335.

²⁹ Maciej Gloger, *Sienkiewicz nowoczesny*, Bydgoszcz 2010, s. 159.

³⁰ Poza wzmiankowaną wcześniej zapowiedzią realizacji *Ogniem i mieczem* z 1936 roku, polskie kino odnotowało kilka prób mierzenia się z Sienkiewiczowską *Trylogią*. W roku 1913 Edward Puchalski otrzymał zgodę na filmową inscenizację *Potopu* i *Krzyżaków*, ale mimo rozpoczęcia zdjęć film zatytułowany *Obrona Częstochowy* nie został ukończony. Ukończona natomiast została dwuczęściowa wersja, jaką wykorzystując materiały nakręcone przez Puchalskiego, przedstawił rok później rosyjskiej publiczności Piotr Czardynin z wytwórni Aleksandra Chanżonkowa, obsadzając w roli Kmicica Iwana Mozzuchina. Zob. Władysław Banaszkiewicz, *Sienkiewicz w kinematografie*, „Film na Świecie” 1974, nr 7, s. 60.

³¹ *Arcydzieła polskiej literatury komediowej na ekranie*, „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 17, s. 3.

dana w tym samym czasie ekranizacja opery Wojciecha Bogusławskiego *Krakoviaczy i górale*, którą zainteresowane było przedsiębiorstwo kinematograficzne „Artefilm”³², powstałe w 1935 roku i legitymujące się jednym tylko filmem *Mały marynarz*³³.

Kilka tygodni przed wybuchem wojny, w lipcu 1939 roku, wykorzystując powodzenie, jakie w kinach zdobył film Anatola Litvaka *Zeznania nazistowskiego szpiega* (*Confessions of a Nazi Spy*)³⁴, rozpoczęły się zdjęcia do dramatu zatytułowanego *Uwaga! Szpieg!* w reżyserii i według scenariusza Eugeniusza Bodo (współscenarzystą był Napoleon Sąddek, właśc. Feliks Rosenbaum). Bodo główne role powierzył Helenie Grossównie, Ninie Andrycz, Włodzimierzowi Ziemińskiemu i oczywiście sobie. Zdjęcia kręcono w Gdyni i na Helu, a główną ekspozycję tworzył pokład statku Żeglugi Polskiej „Jadwiga”, udający niemiecki kontrtorpedowiec załadowany dywersantami i szpiegami. Korespondent tygodnika „Kino” donosił, że „wytwórnia produkująca film wynajęła ten statek, gdzie właśnie zgodnie ze scenariuszem miały się rozegrać najbardziej emocjonujące sceny pościgu niemieckiej bandy dywersantów przez polskie władze” i jedną z takich scen opisuje:

to trwało wszystko bardzo krótko. Do Heleny Grossówny stojącej na górnym pokładzie statku podkradł się cichutko jakiś marynarz. Przed sekundą Grossówna powiedziała mocno – ręce do góry...! Na dole szpiedzy obcego wywiadu z przerażeniem podnieśli w górę dłonie³⁵.

Z zachowanych nielicznych relacji wynika, że akcja filmu miała być dość wartka i dynamiczna, ale jednocześnie banalna i jednowymiarowa, natomiast wymowa polityczna czy ideologiczna osłabiona na skutek znacznego rozbudowania wątku przygodowego. Ważna jest natomiast koncepcja wroga – niemieckie zagrożenie było realne, prasa zaś, szczególnie na ziemiach byłego zaboru

³² „Wiadomości Filmowe” 1936, nr 15, s. 20.

³³ Edward Zajiček, *Zarys historii gospodarczej kinematografii polskiej. Kinematografia wolnorynkowa w latach 1896-1939*, t. I, Łódź 2008, s. 296.

³⁴ Ryszard Wolański, *Eugeniusz Bodo. „Już taki jestem zimny drań”*, z przedmową Bogdana Łazuki, Poznań 2012, s. 317. Na łamach „Wiadomości Literackich” w jednym z lipcowych numerów recenzent A.S. napisał: „Zeznania szpiega demaskują cały ruch hitlerowski, w krajach zamieszkałych przez mniejszość niemiecką. [...] Po raz pierwszy widzimy odarte z maski frazeologicznej oblicze ruchu narodowo-socjalistycznego”. Cyt. za: Stefania Beylin, *Nowiny i nowinki filmowe 1896-1939*, Warszawa 1973, s. 291. Wiążąc znaczenie tych dwóch filmów, nie sposób odnieść wrażenia, że dzieło Eugeniusza Bodo dawałoby się tak samo odczytać.

³⁵ S., *Na statku dywersantów*, „Kino” 1939, nr 36, s. 14.

pruskiego, mobilizowała społeczeństwo do obrony³⁶. *Uwaga! Szpieg!* mógł, z wykorzystaniem gatunkowego modelu filmu sensacyjnego, pełnić taką samą funkcję.

W ostatnich numerach prasy branżowej, jakie ukazały się już na początku września 1939 roku, znajdowały się zapowiedzi nowych produkcji, które nigdy nie wyszły poza wstępne kalkulacje filmowych przedsiębiorców³⁷. Miały to być: ekranizacja „powieści bardzo współczesnej” *Hamsin* pióra Lucjana Rościszewskiego, drukowanej w odcinkach przez warszawski dziennik „Czas”, kolejny film Gantkowskiego do scenariusza Antoniego Cwojdzńskiego *Młodzińcze loty* oraz dwa filmy z udziałem Jadwigi Smosarskiej: *Życie na opak* i *Niepotrzebne serce*³⁸, z których ostatni miał wyreżyserować Juliusz Gardan.

Niezrealizowane projekty kina dwudziestolecia międzywojennego dotyczą nie tylko zjawiska określanego mianem kina państwowotwórczego, które szczególnie mocno dało o sobie znać w drugiej połowie lat trzydziestych ubiegłego stulecia. W kontekście omawianych zjawisk należy także wspomnieć pozostałe produkcje, które realizowane w ostatnich latach II Rzeczypospolitej nie przetrwały wydarzeń II wojny światowej. O okolicznościach zaginięcia, w warunkach okupacyjnych, kopii *Nad Niemnem* według Elizy Orzeszkowej opowiedziała Wanda Jakubowska w arcyciekawej rozmowie, jaką przeprowadził z nią Tadeusz Lubelski³⁹, nie ukończono realizacji kolejnych ekranizacji, takich jak *Szatan z siódmej klasy* według Kornela Makuszyńskiego w reżyserii Konrada Toma⁴⁰ czy *Szczęście przychodzi kiedy chce* według Jadwigi Migowej (ukrywającej się pod pseudonimem Kamil Norden), które na ekran chciał przenieść Mieczysław Krawicz.

³⁶ Mariusz Guzek, *Zagrożenie niemieckie w polskim filmie 1938-1939*, [w:] *Wrzesień 1939 roku i jego konsekwencje dla ziem zachodnich i północnych Drugiej Rzeczypospolitej*. Studia, red. Ryszard Sudziński i Włodzimierz Jastrzębski, Toruń-Bydgoszcz 2001, s. 73.

³⁷ *Ze świata filmu*, „Kino” 1939, nr 24, s. 2.

³⁸ O zapowiadanych realizacjach z udziałem Jadwigi Smosarskiej pisała w biografii aktorki Małgorzata Hendrykowska, cytując anonimową notatkę zamieszczoną w jednym z majowych wydań „Wiadomości Filmowych”, sugerując jednocześnie, że miała ona gotowy scenariusz i uczyła się roli do *Niepotrzebnego serca* już zimą roku 1938. Małgorzata Hendrykowska, *Smosarska*, Poznań 2007, s. 181.

³⁹ *Dwa debiuty oddzielone w czasie, rozmowa z Wandą Jakubowską*, rozm. Tadeusz Lubelski, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. Marek Hendrykowski, Konin 1998, s. 14-16.

⁴⁰ O filmie tym pisano: „Nowy film będzie hymnem na cześć młodości, słońca i pogody. Okraszony serdecznym sentymentem i niezawodnym humorem Makuszyńskiego ma być miłym odprężeniem po ponurych dramatach panoszących się na naszych ekranach”. *Debiut Kornela Makuszyńskiego w filmie polskim*, „Wiadomości Filmowe” 1939, nr 6, s. 3. Autor notatki nie przewidział, iż to, co dziać się miało poza „naszymi ekranami” za kilka miesięcy nie tylko uniemożliwi dokończenie zdjęć do *Szatana z siódmej klasy*, ale spowoduje, że grający w nim aktorzy tacy jak Józef Orwid, Aleksander Buczyński czy Tadeusz Frenkiel już nigdy nie staną przed kamerą.

Sytuacja międzywojennej polskiej kinematografii była pochodną wielu zmiennych i uwarunkowań środowiskowych, ale także politycznych, ekonomicznych, a nawet geograficznych. Niezbadane w skali systemowej kino regionów – a wytwórnice filmowe były nie tylko elementem kulturowego pejzażu stołecznego – również notuje nieudane przedsięwzięcia. Na przykład funkcjonująca w Bydgoszczy w latach 1921-1923 wytwórnia „Polonia film”, założona przez Maksymiliana Hauschilda, więcej zapowiadała niż wprowadzała na ekran. Ponadto grupa lokalnych entuzjastów skupionych w Zrzeszeniu Miłośników Filmu Artystycznego zapowiadała realizację filmu *Bydgoszcz w zimowej szacie* – zakupiono nawet kamerę i pertraktowano z Januszem Starem, ale do sfinalizowania pomysłu nigdy nie doszło⁴¹.

Badania historyczno-filmowe dotyczące tego zadziwiającego okresu, jakim jest dwudziestolecie międzywojenne, przynoszą wiele odpowiedzi, ale i stawiają wiele pytań. Interesujące może być w ramach tych poszukiwań odkrywanie warunkujących się wzajemnie powiązań między działaniami politycznymi a działalnością środowisk filmowych. W tym ostatnim przypadku zdefiniowanie pojęcia „polski film państwowotwórczy” wydaje się kluczowe. Inicjatywy podejmowane przez Tadeusza i Stefana Katelbachów były przedmiotem badań historycznych⁴², jednak zaangażowanie w polski ruch filmowy potraktowane zostało tam marginalnie. A to przecież jedynie wycinek zjawiska.

⁴¹ Mariusz Guzek, *Filmowa Bydgoszcz 1896-1939*, Toruń 2004, s. 98.

⁴² Sławomir Cenckiewicz, *Tadeusz Katelbach (1897-1977). Biografia polityczna*, Warszawa 2005.